



De l'hyperbole à la litote : techniques actorales chez les Roumains, de Pintilie à Mungiu

Nasta Dominique

[Pour citer cet article](#)

Nasta Dominique, « De l'hyperbole à la litote : techniques actorales chez les Roumains, de Pintilie à Mungiu », *Cycnos*, vol. 27.2 (Généalogies de l'acteur), 2011, mis en ligne en juillet 2013.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/210>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/210>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/210.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur *épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

De l'hyperbole à la litote : techniques actorales chez les Roumains, de Pintilie à Mungiu

Dominique Nasta

Professeure à l'Université Libre de Bruxelles où elle enseigne l'Histoire et l'Esthétique du cinéma. Elle a publié deux livres aux éditions Peter Lang, *Meaning in Film* (1992) et *Le son en perspective: nouvelles recherches* (2004), ainsi que de nombreux essais et chapitres d'ouvrages collectifs sur les cinémas d'Europe de l'Est, l'esthétique des mélodrames muets, les émotions et la musique au cinéma, les Européens à Hollywood, la Modernité européenne. Elle est également directrice d'une collection bilingue sur les études cinématographiques, « Repenser le cinéma » auprès des Editions Peter Lang. Son livre *The Cinema of Romania : Eastern Europe's Unexpected Cinderella* sortira en 2012.

A l'origine des techniques actorales roumaines on retrouve deux options dramaturgiques. La première provient du génie verbal et gestuel développé par Caragiale, auteur des grands classiques du répertoire national ; la deuxième rejoint les thèses de Ionesco, créateur du théâtre de l'absurde. Au sein d'un corpus de films représentatifs appartenant à la Nouvelle vague roumaine, ces deux options reflètent un jeu d'acteur relevant de la généalogie rhétorique de figures telles l'hyperbole et la litote. Trois films de Lucian Pintilie, figure tutélaire du cinéma roumain contemporain, sont confrontés à trois figures essentielles du courant minimaliste : Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu et Cristian Mungiu.

Rumanian acting techniques originate from two theatrical options : the first one owes a lot to the verbal genius of classical playwright Caragiale, the second is inspired by Ionesco, the creator of the theatre of the absurd. The Rumanian New Wave reflects both options by means of acting styles related to the use of rhetorical figures such as hyperboles and litotes. Three films by Lucian Pintilie, the role model of Romanian contemporary auteurs, are confronted to three essential representatives of the Minimalist trend : Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu and Cristian Mungiu.

La présente contribution s'inscrit dans la continuité de mes recherches sur la rhétorique des figures caractérisant dans un premier temps le jeu d'acteur dans les mélodrames muets européens, mais visant aussi l'étude de cas contemporains, comme j'ai pu le démontrer lors du Colloque de Cerisy organisé en 2005. Après une décennie de recherches et de publications sur le cinéma roumain, j'ai constaté à quel point le succès somme toute récent de ce cinéma, peu ou pas connu avant le tournant du nouveau siècle, était aussi à mettre en rapport avec des performances d'acteurs tout à fait exceptionnelles. Pour ce qui est des réalisateurs, il est difficile de parler, avant les années 2000, d'un mouvement structuré, car il n'y a jamais eu de véritable vague, à l'instar des voisins tchèques ou polonais, mais bien des auteurs isolés dont certains sont issus du théâtre, tels Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, Mircea Daneliuc, Dan Pita ou plus récemment Nae Caranfil. En revanche, dans le cas des acteurs, leurs performances filmiques sont indiscutablement liées à une école théâtrale aux fondements très solides, active dès le milieu du XIX^{ème} siècle et toujours très dynamique sur la scène bucarestoise de ce début de millénaire.

Compte tenu du fait que Lucian Pintilie demeure la figure tutélaire, le « père spirituel » des auteurs contemporains, à l'instar d'un Renoir pour la Nouvelle Vague, il est important de rappeler non seulement qu'il est issu du théâtre où il révolutionne le jeu d'acteur, mais aussi que,

lors de son exil forcé allant du début des années soixante-dix à la révolution de 1989, il est reconnu en France et aux Etats-Unis comme l'un des metteurs en scène les plus importants et originaux de sa génération. A l'origine des techniques actorales placées au service des mises en scène des plus innovantes, notamment au sein du théâtre Lucia Sturza Bulandra de Bucarest, d'où sont issus la plupart des grands comédiens de théâtre et de cinéma, on retrouve deux options dramaturgiques. La première provient du génie verbal et gestuel développé par Ion Luca Caragiale (1852-1919), auteur des grands classiques du répertoire national tels *Une nuit orageuse*, *Scènes de carnaval* ou encore *La Lettre perdue* : l'écrivain possède un formidable don d'observation satirique de la société roumaine balkanique virant souvent au grotesque et favorisant des numéros d'acteurs véritablement hyperboliques. La deuxième rejoint les thèses d'un autre Roumain, Eugène Ionesco, bien plus familier car à l'origine du théâtre de l'absurde. Eloigné de la tonalité plutôt vaudevillesque d'un Caragiale, mais très proche de ses thématiques et de son sens de l'ironie, l'absurde tel que le développe Ionesco allie le comique et le tragique, refuse le psychologisme, favorise le sous-texte et la retenue, sensorialise la communication en exploitant la gestuelle et la kinésique : la parole n'est plus l'unique moyen d'expression dramatique et l'usage de la litote y est plus que récurrent.

Dès le XVII^{ème} siècle, les théoriciens littéraires affinent la définition de tropes tels l'hyperbole ou la litote. En tant que principale figure de l'exagération, l'hyperbole est un procédé visant à frapper aussi bien l'imagination visuelle que la sensibilité mentale. Ainsi ils répertrorient : *l'hyperbole synthétique*, proche de la technique du tableau et du jeu histrionique ; *l'hyperbole analytique*, proche des règles du montage typiquement cinématographique, car agissant au sein d'une scène ou d'une séquence ; *l'hyperbole itérative*, dont le fonctionnement répétitif se situe à mi-chemin entre la représentation purement visuelle et celle littérale. La *litote* est une figure rhétorique située aux antipodes de l'hyperbole, qui consiste à déguiser sa pensée de façon à la faire deviner dans toute sa force. Procédé par lequel on laisse entendre plus que l'on ne dit, l'effet de la litote est produit par un vocabulaire neutralisé par la négation d'un contraire ou autre tournure de contournement. Elle implique le laconisme, la simplicité et se manifeste, comme on le verra, par différentes sous-catégories, allant de la litote par dépréciation à celle par annomination.

Il m'a semblé intéressant de confronter trois films importants de Pintilie d'avant et d'après la dictature, à trois figures essentielles de la nouvelle vague et plus précisément du courant « minimaliste » : Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu et Cristian Mungiu. Il s'avère que le premier des trois avait déjà collaboré au scénario d'un des films de Pintilie et que l'usage de tropes aussi antagoniques que l'hyperbole et la litote au sein des techniques actorales se retrouve déjà dans l'unique film roumain dissident des années soixante. Lucian Pintilie est d'abord un auteur maudit dont les films ont été interdits de diffusion en Roumanie pendant presque vingt ans. Comme son titre l'indique, le deuxième long métrage du cinéaste est centré sur une *Reconstitution* (*Reconstituirea*, 1969) devant servir de « film éducatif », sorte d'exemple à ne pas suivre d'un acte de vandalisme juvénile ayant dégénéré dans la violence. Les deux jeunes responsables de l'incident sont appelés à reconstituer leur action de façon minutieuse sous l'œil d'une caméra plus qu'artisanale. Le miroir du consensus est brisé par une mise en abyme éclatée : en fin de compte personne n'a envie de jouer le jeu, tous sont las de faire semblant. Le film ayant à peine été diffusé à l'époque en 1969, il fait figure de nouveauté en 1990. Face à son contenu révolutionnaire et à ses prouesses de style, la critique et le public ont quasiment développé un syndrome de « Reconstitution, année zéro », en le considérant unanimement comme le premier véritable exemple de cinéma d'auteur roumain.

Procédé assez commun au sein de l'Occident moderniste, mais rarement rencontré dans des films est-européens de la fin des années 1960, le prologue s'avère être en fait un flash-forward, dont le parfait contrepoint arrive à la fin du film, quand les jeunes délinquants finissent par accepter de reconstituer les faits et que l'un d'entre eux est mortellement blessé. On l'aura compris, il s'agit de l'incipit du film, comprenant le clap d'ouverture. Nous sommes en pleine mise en abyme, procédé cher à Pintilie : Vuica, interprété par le jeune étudiant en théâtre/cinéma George Mihaita, doit répéter trois fois la même phrase avant que la caméra qu'on entend en off ne s'arrête de filmer. Mihaita possède un jeu extrêmement vérisimilaire, son corps parle autant que son visage plongé dans la boue : nous sommes clairement en présence d'une *hyperbole itérative*, l'acteur poussant jusqu'au bout ses capacités expressives. Dans le deuxième extrait, « les anges aux figures sales » que sont Vuica et Ripu (Vladimir Gaitan) offrent un parfait exemple de provocation sur fond d'impertinence en se moquant du militaire à la langue de bois et en refusant de jouer le jeu de la reconstitution minutieuse. Nous sommes à mille lieues de l'hyperbole du début car Pintilie opte cette fois-ci pour *la litote par métalepse* (des expressions semblables au sens différent) et fait alterner un jeu proche de l'improvisation avec un jeu qui favorise la gestuelle, l'ommission, l'ironie.

Deuxième film interdit et sorti dix ans après sa finition, *Scènes de carnaval (De ce trag clopotele, Mitica ?, 1981)* est adapté de la pièce homonyme de Caragiale déjà mise en scène au théâtre par Pintilie en 1966. Le film offre un exemple de délire hyperbolique peu courant dans le contexte du cinéma occidental. Abondent ainsi par le biais du jeu remarquable d'acteurs virtuoses dans l'expression du grotesque, les *hyperboles synthétiques* que l'on peut identifier à travers trois attitudes traduites par le jeu physiognomique et la gestuelle : le pathos, le rire et les larmes. Selon Pintilie, « l'acteur roumain a une nature sauvage et généreuse... Quand il tombe sur un metteur en scène vampire comme moi il est prêt à mourir sur les planches » (Pintilie 330).

Le Chêne (Balanta, 1992), premier film postcommuniste de Pintilie après un exil artistique forcé, a une portée beaucoup plus large, bien qu'il soit étonnamment similaire par le ton et le discours. L'action de ce voyage à travers les cercles de l'enfer d'une Roumanie exsangue se situe avant la chute de Ceausescu et suit l'itinéraire d'un jeune couple atypique en colère, cotôyant la déchéance communiste, mais s'efforçant de ne jamais céder à la « normalisation ». Néla, l'héroïne principale interprétée par la fabuleuse actrice Maïa Morgenstern, a un formidable instinct de survie et une endurance à toute épreuve : au bord du suicide après la mort de son père, elle tente de s'immoler. Violée par une bande de voyous lors d'un trajet en train, on la verra subir une punition sévère de la façon la plus radicale, alors qu'elle proteste et refuse de se soumettre aux règles d'une police absurde. Si Pintilie choisit ici à nouveau la voie de l'hyper-réalisme à travers le jeu très physique de l'actrice, il produit néanmoins une *hyperbole analytique* purement cinématographique car la scène inclut le contrechamp de l'homme qui actionne le tuyau d'arrosage et qui la malmène. Le spectateur est donc amené à saisir l'intensité et la brutalité d'une telle action qui n'ébranlera en rien la détermination de l'héroïne.

La fin nous met en présence de la métaphore centrale du film, celle du chêne au pied duquel Néla a décidé d'enterrer les cendres de son père, un ancien dignitaire du régime. Néla est terrorisée par un précédent échange armé au caractère meurtrier. L'étreinte amoureuse avec le médecin rebelle Mitica (Razvan Vasilescu) et la déclaration qui s'ensuit mettent un point final à ses pulsions assassines. Nous sommes donc devant un numéro d'acteurs en deux temps. Le premier temps favorise clairement l'approche hyperbolique, car Néla exagère au point de menacer Mitica de mort : la mise en scène analytique chorégraphiée en ombres chinoises nous offre une alternative d'hypostase picturale qui pourrait se passer de paroles. Dans un deuxième

temps, durant un face caméra interpellatif les personnages échangent sur un ton impassible un dialogue « à clé » : Mitica fait allusion à la fameuse politique de normalisation, prônée par la dictature de Ceausescu afin d'aboutir à « l'homme nouveau ». Nous sommes en présence d'une *litote par dépréciation* (« il doit être idiot ou génie, s'il est normal je le tue ») obtenue grâce au jeu extrêmement maîtrisé de Vasilescu.

Dans les faits, c'est *Niki et Flo* (*Niki Ardelean, colonel în rezerva*, 2003), l'avant-dernier film de Pintilie co-scénarisé par Cristi Puiu et Razvan Radulescu, qui s'avère le plus proche du futur paradigme minimaliste à l'origine de ce qu'on appelle désormais la « Nouvelle vague » du cinéma roumain. Sarcastique, statique et tragique, ce conte sur les « nouveaux Roumains » confronte deux représentants symptomatiques du bouleversement social postrévolutionnaire. Il évoque en moins d'une heure et demie la dépossession et la spoliation d'un homme par un autre. Niki (Victor Rebengiuc, acteur fétiche de Pintilie au théâtre comme au cinéma) est un colonel à la retraite nostalgique du Communisme et encore sous le choc de la mort accidentelle de son fils et du départ précipité de sa fille pour les Etats-Unis. Son beau-frère Florian ou Flo (Razvan Vasilescu) est un hyperactif parvenu, imbu de lui-même, pur produit du post-communisme : il filme avec la même aisance un mariage et des funérailles, fait une chute dans sa baignoire mais rebondit aussitôt et précipite le départ de son fils et de sa belle-fille pour une Amérique incertaine de l'après 11 septembre. Il finira sous les coups d'une hache, vengeance sanglante s'il en est de la part de Niki. Il détruit les certitudes de Niki en présence de son épouse Pousha (Coca Bloos) sous prétexte d'ignorance historique, ridiculisant ses phantasmes patriotiques. Pendant ce temps, on remarque également à l'arrière-plan la vidéo du mariage filmé par Flo.

Trois aspects sont liés à l'évolution des techniques actorales qui subissent une métamorphose sous l'influence du scénario minimaliste. Le premier est lié aux dialogues, qui mélangent clairement le factuel et l'absurde, pour aboutir aux mots croisés que Poucha essaie de résoudre. Le deuxième relève du cadrage frontal en gros-plan serré, qui entraîne une identification immédiate à deux entités humaines parfaitement opposées, bien que la vidéo emboîtée suggère que la situation n'a pas toujours été aussi conflictuelle. Enfin, le jeu tout en nuances, combinant l'*underplaying* à une élocution sans faille des trois comédiens, livre la pleine mesure du déséquilibre humain et psychologique que Flo a provoqué (Poucha est clairement devenue folle) d'une façon parfaitement elliptique. Il s'agit d'une *litote pronominale* où l'on devine ce qui n'est pas dit et qui explique pourquoi le spectateur ressent parfaitement l'écart entre l'essence et l'apparence. Pintilie utilisera aussi l'*hyperbole synthétique*, lorsqu'il choisira de montrer Niki affublé d'un déguisement de Mickey (Poucha sera déguisée en fée) pour la préparation de la fête d'anniversaire de Flo. La veine grotesque développée par Caragiale fait ici très bon ménage avec la veine absurde d'un Ionesco, présente dans la confrontation des phrases grandiloquentes avec les mots croisés.

Les deux signataires du scénario de *Niki et Flo* sont les principaux responsables de la généralisation du modèle minimaliste roumain et de sa reconnaissance internationale. Cristi Puiu signe la réalisation du représentatif *La Mort de Dante Lazarescu* (*Mortea domnului Lazarescu*, 2005) avec Razvan Radulescu, dans lequel on retrouve son écriture incisive, aux connotations métaphysiques. Le film met en scène le voyage dantesque d'un vieux retraité malade, ballotté d'un hôpital à l'autre jusqu'au terme d'une lente agonie. Celle-ci révèle la déshumanisation d'une prise en charge médicale chaotique. Par son style, Puiu rappelle fortement les techniques déjà présentes dans *Niki et Flo*: usage récurrent du plan-séquence et de la « prise directe », qui mettent constamment au défi l'implication émotionnelle. Les répétitions et les variations textuelles et visuelles sur un même sujet font évidemment écho à l'héritage de Ionesco, dans un

mélange de sarcasme et d'humour absurde. Lazarescu, parfaitement interprété par le grand acteur de théâtre Ion Fiscuteanu, est souvent cadré en très gros plan. Le jeu des acteurs favorise la retenue, l'*underplaying*, comme ce sera le cas de l'infirmière Mioara interprétée par la formidable Luminita Gheorghiu.

Pour resituer le contexte, Mioara a appris par des voisins que Lazarescu n'a plus beaucoup de famille, sa fille ayant émigré au Canada et sa soeur Eva vivant en province. Lorsque, après lui avoir fait un compliment (« vous avez ce je ne sais quoi »), le vieux malade déjà fragilisé au point de ne plus bien articuler les mots, lui demande des nouvelles de sa famille, elle est déjà exaspérée par son état. Puiu va donc recourir à une *litote par annomination* (faire penser à un nom par des sonorités similaires) pour provoquer le rire chez le spectateur, malgré une situation proche du tragique. Lazarescu va donc demander d'une voix hésitante et avec une parfaite maîtrise du jeu vérisimilaire : « Il arrive avec le train rapide » qu'il va prononcer « scélékrat » à la place d'« accélérat » en roumain. La réaction excédée de Mioara qui menace de lui mettre un sparadrap sur sa bouche s'il n'arrête pas de radoter ne fait qu'augmenter l'effet comique pour le spectateur.

12 h 08 à l'est de Bucarest (A fost sau n-a fost ?, 2006) de Corneliu Porumboiu, autre fils spirituel de Pintilie, révèle l'époque postrévolutionnaire à travers un regard à l'évidence différent. Porumboiu recourt à la comédie pour examiner le passé rappelant aussi bien le comique grotesque de Caragiale que la veine absurde de Ionesco : dans une petite ville, une émission de télévision reçoit en direct les appels du public, pour essayer d'établir si quelqu'un a réellement participé à la révolution de décembre 1989. Ces appels provoquent des réactions hilarantes. Malgré un générique d'ouverture dynamique, le démarrage du schéma narratif de *12 h 08 à l'est de Bucarest* est inhabituellement long. Porumboiu suit ses trois personnages principaux par un subtil montage qui reflète fidèlement, à travers des intermèdes comiques, la province roumaine postrévolutionnaire. Démarrée après quarante minutes de film, l'émission proprement dite, qui doit répondre à la question du titre roumain : « Cela a bien eu lieu ou non ? », ressemble à un soufflé raté : le studio a l'air tellement improvisé que l'affiche familière de la mairie placée en arrière-plan semble sur le point de tomber. Comédiens expérimentés issus du théâtre mais bénéficiant d'une deuxième carrière au cinéma, Mircea Andreescu (Piscoci, le veuf retraité, qui aura servi de Père Noël local dans le passé), Teo Corban (Jderescu, le journaliste télé qui mène une double vie) et Ion Sapdaru (Manescu, le prof de maths désabusé, alcoolique à ses heures) se situent souvent dans le film du côté du jeu hyperbolique synthétique (exagération par la mimique et la gestuelle). Toutefois, Porumboiu utilise une technique évoquant la *litote par allusion*, l'*understatement*, car les acteurs principaux rechignent à jouer le jeu, suggérant que cette émission relève pratiquement du non-sens. La mise en scène va dans cette direction, car le caméraman keatonien a sciemment du mal à cadrer les trois intervenants, d'où le sentiment d'hilarité absolue du côté du spectateur.

Le dernier exemple est tiré de *4 mois, 3 semaines et 2 jours (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, 2007)* de Cristian Mungiu, première Palme d'Or roumaine et confirmation absolue du triomphe du modèle minimaliste. L'histoire est trop connue pour qu'on doive y revenir. Le fait qu'il s'agisse d'un avortement clandestin dans la Roumanie communiste mérite toutefois d'être rappelé, car le réalisateur y évoque le « Zeitgeist » d'une façon assez originale. Ainsi, la période pendant laquelle se déroule l'action est filmée de manière neutre et le temps du récit proprement dit excède à peine les 24 heures. L'espace rappelant le « kammerspiel » est également très resserré, car nous avons accès à un nombre limité de lieux et d'accessoires. Dans un tel contexte,

les personnages imaginés par Mungiu à partir de faits réels, se transforment peu à peu, en dépit d'un jeu très vérisimilaire, en concepts.

L'une des scènes clé du film, un plan séquence frontal via une caméra aussi délibérément vacillante et imparfaite que celle de Porumboiu, nous présente l'avorteur Mr Bebe (Vlad Ivanov) et sa « cliente » Gabita (Laura Vasiliu) dont on n'entend que la voix hors-champ, en présence de l'amie fidèle de cette dernière, Otilia (Ana Maria Marinca). C'est Monsieur Bebe qui pratique, par son jeu retenu et le timbre de sa voix à la limite du chuchotement, la *litote par syllepse*. Dans ses répliques, il fait des allusions indirectes au chantage sexuel qu'il proposera bientôt par les faits : « j'ai parlé d'argent ? J'ai pensé qu'on pouvait s'arranger », etc. Il représente clairement la figure de l'avorteur sans scrupules qui a fait bien des victimes parmi les femmes roumaines à l'époque de la terreur anti-avortement. Si Gabita n'intervient à ce stade que par des supplications à la limite du pathétique, Otilia incarne, à travers son jeu nuancé, retenu, non emphatique, l'obstination et le courage de milliers de jeunes femmes qui ont osé transgresser l'interdit au risque de leur vie.

Last but not least, la fameuse scène du repas chez le petit ami d'Otilia après l'avortement a nécessité plusieurs jours de tournage et a été co-scénarisée par Radulescu en raison de sa complexité aussi bien en termes d'échanges verbaux que d'organisation visuelle. Il s'agit d'une séquence somme qui peut servir de conclusion à nos propositions de taxinomie rhétorique au niveau des techniques actorales. On y retrouve, en moins de deux minutes, aux côtés de Marinca, la Mioara de *Lazarescu* incarnant la mère du fiancé et Manescu de *12 h 08*, dans le rôle d'un membre de la Nomenklatura donnant des leçons sur l'éducation « saine et paysanne » des jeunes. Hormis le fait que nous avons accès à un extraordinaire concentré de caractéristiques de la société roumaine des années 80, il importe de souligner à quel point Otilia, bien que très entourée, est parfaitement isolée. Nous, spectateurs, sommes les seuls à connaître son terrible secret. Il s'agit d'une victoire absolue de la litote en tant que modalité d'expression artistique, mais aussi d'un exemple magistral du *less is more* dans l'organisation du jeu d'acteur. Mungiu produit également un oxymore, car le silence d'Otilia en dit plus sur la tragédie des êtres privés de liberté que dix mille autres paroles.

CARAGIALE, Ion Luca. *Théâtre*, trad. Paola Bentz-Fauci. Paris: Editions de l'UNESCO, 2002.

IONESCO, Eugène. *Théâtre complet*, ed. Emmanuel Jacquart. Paris: Gallimard, Editions de la Pléiade, 1991.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

NASTA, Dominique. « Du Kammerspiel à Dogma : émotion et distanciation dans le jeu d'acteur », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier et Christian Viviani (dir.), Colloque de Cerisy. Rennes: PUR, 2007, 33-41.

NASTA, Dominique. « L'Hyperbole dans le cinéma européen des années dix », *Il Melodramma*, ed. Elena Dagrada. Roma: Bulzoni, 2007, 69-109.

NASTA, Dominique. « Lucian Pintilie e il rinnovamento modernista europeo degli anni sessanta », *Guardare in faccia il male : Lucian Pintilie, tra cinema e teatro*, « Faces », ed. Silvana Silvestri, Giovanni Spagnoletti. Pesaro: 2004, 47-54.

NASTA, Dominique. « 12:08, East of Bucharest », *Cineaste*, Summer 2007, 62-63.

NASTA, Dominique. « Le trajet ardu vers le minimalisme : esthétique du cinéma roumain contemporain », *Cultures roumaines*, Altermed n°4, ed. Michel Carassou, Andreia Roman, Paris: Non Lieu, 2011, 107-119. (version anglaise en ligne : « The Tough Road to Minimalism :

Contemporary Romanian Film Aesthetics », *Kinokultura.com*, *Special issue on Romanian Cinema*, May, 2007).

PINTILIE, Lucian. *Bric à Brac : Du cauchemar réel au réalisme magique (2003)*, trad. Marie-France Ionesco. Montpellier: L'Entretemps, coll. Théâtre et cinéma, 2009.